# «Viva il vino ch'è sincero»: hedonisme i fisicitat en la traducció de llibrets d'òpera italians*

Miquel Edo
Universitat Autònoma de Barcelona
miquel.edo@uab.cat

**Resum**

En els traductors de llibrets d'òpera italians es percep una forta influència d'instàncies romàntiques i postromàntiques en detriment de les peculiaritats de la tradició d'arrel stilnovista-petrarquista. En resulten especialment perjudicades la *suavitas* hedonista i la fisicitat tant del llenguatge descriptiu o narratiu com de la imatgeria retòrica. Val a dir, però, que la modernització inherent a la traducció d'un text antic comporta per força renúncies en ambdós terrenys. Quines són, doncs, les opcions de què disposem per a respondre a aquest fenomen?

**Paraules clau:** òpera italiana; traducció literària; *suavitas*; petrarquisme; metonímia.

**Abstract**

One can see a strong Romantic and post-Romantic influence in translators of Italian opera librettos to the detriment of the peculiar features of the Stilnovist-Petrarchan literary tradition. This is particularly the case for Hedonistic *suavitas* and the physicality which is predominant both in the descriptive and narrative language as well as in the rhetorical imagery. It needs to be said, however, that the inherent modernisation in translations of old texts, by necessity involves making sacrifices in both terrains. What are the options available to us to respond to this phenomenon?

**Keywords:** Italian opera; literary translation; *suavitas*; Petrarchism; metonymy.

* Aquest article s'emmarca en els estudis duts a terme pel grup de recerca consolidat Transmedia Catalonia (codi 2009SGR700).

VISIT…

## 1. Hedonisme

Al llarg de tot el XIX i començaments del XX la literatura operística italiana viu una condició d'un cert desdoblament, en tant que, d'una banda, s'adhereix a la declinació més melodramàtica del romanticisme sentimental però, de l'altra, resta fidel a l'hedonisme de la tradició pròpia, la del Renaixement. Ambdues poètiques sovint es van complementar i es van beneficiar mútuament: l'hedonisme quedava potenciat per la imminència del desenllaç tràgic, i es va crear una dinàmica d'alternança i contrapunts molt productiva a nivell tant literari com musical. Ara bé, també força sovint aquesta dinàmica es va articular en termes massa maniqueus i paroxístics, i sense tenir gaire cura de polir les transicions o d'esquivar l'extemporaneïtat. Si Rossini, en una carta famosa a Carlo Pepoli, decretava que el «dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando»,[1] la praxi redaccional posa més aviat de relleu la tirada que els autors tenien per subratllar, fins i tot dins la pitjor de les desventures, el somrís i l'*élan* vital. La intercalació de la falca hedonista tant en la seva modalitat festiva com en la de la *suavitas*, entenent per falca hedonista des d'escenes completes fins a breus observacions estètiques o expressions de joia, o fins a l'ús obsessiu d'imatges com la del vol, esdevé de vegades un veritable vici i dóna fe del pes de la història literària autòctona en la formació del llibretista. Pes que també es deixa percebre —hauríem d'afegir— en el compositor: si no, no s'entendria la paradoxa que representa el fet que de tantes òperes lacrimògenes o violentes se'n recordin avui sobretot els números més lúdics (brindis, balls, festes) o les contemplacions d'una natura serena o d'un lloc amè. Però pes que, en canvi, sovint es troba a faltar en els traductors, els quals, si sovint no demostren una gran formació en llengua italiana, més rarament la demostren en cultura literària italiana. El traductor català, castellà, francès, anglès posseeix l'enciclopèdia, l'univers i el llenguatge romàntics, comuns a tot Europa, però fa palès un grau de familiaritat molt inferior amb unes formes d'expressió que potser s'havien difós enllà dels Alps al temps del petrarquisme, però que en bona part ja havien caigut en l'oblit.

Les dificultats o reticències dels traductors amb l'hedonisme ja es detecten, per començar, davant el mateix camp semàntic del plaer. Termes tan habituals en el repertori com els substantius «contento», «delizia», «diletto», «gaudio», «gioia», «giubilo», «lazzo», «piacere», «tripudio», «voluttà»; com els adjectius «beato», «blando», «gaio», «giocondo», «giulivo», «leggiadro», «lieto», «lusinghiero», «soave», «vezzoso»; com els verbs «godere», «gioire», «gongolare», troben rèplica —quan no hi ha disponible una equivalència literal— en «alegria», «plaer», «feliç» i —sovint— poca cosa més. S'exploren poc les possibilitats que ofereix la llengua d'arribada ('delicat', 'agradós', 'gràcil', 'eixerit', 'regalat', per limitar-nos a alguns adjectius catalans), i s'incorre en repeticions a poca distàn-

1. Vincenzo Bellini, *Epistolario*, edició a cura de Luisa Cambi, Milà: Mondadori, 1943, p. 400.

cia, en supressions o en solucions no estrictament hedonistes. Passa el mateix en el camp semàntic del dolor? També s'hi abusa, certament, de determinades famílies de paraules (les de «cruel» i «turment», per exemple), però tenim la impressió que aquí els traductors despleguen un vocabulari més ric o hi esmercen més esforços. El que resulta irrebatible és que a l'hora —se'ns permeti de dir-ho així— de ser infidels es decanten més, sota la influència del pessimisme modern, per veure o pintar les coses amb tons foscos que no pas amables. Rarament se'ls poden retreure errors de comprensió que portin a una tergiversació absoluta de la lectura d'una estrofa, però sí que introdueixen —involuntàriament o voluntària— notes equívoques o petites manipulacions en el desenvolupament de l'acció dramàtica. En l'escena de *La Gioconda* en què la protagonista, que vol impedir la fuga d'Enzo i Laura, s'encara amb la seva rival i li repeteix la pregunta: «D'amor ti struggi? [...] ed ardisci amar d'amore / quell'eroe?» (II, 7), un dels traductors —no pas, ni de lluny, un dels pitjors— opta, davant aquest difícil «amar d'amore», per un «morir d'amor» molt ambigu, perquè pot entendre's, sí, com un superlatiu d'estimar, però també en el sentit propi de «morir», és a dir, com un reforç de l'amenaçador «ardisci» i com una primera declaració de la voluntat assassina que en aquest moment domina Gioconda però que en el text de partida encara no s'ha expressat: «¿De amor te consumes? [...] ¿Y osas morir de amor / por ese héroe?».[2]

Molts traductors es troben més còmodes, doncs, en el terreny del *pathos* tràgic i del tremendisme, que en general secunden amb més convicció dramàtica i amb menys fissures, i d'aquest gust pels colors pujats també en deriva, de vegades, paradoxalment, una sobredosi d'hedonisme, provocada per un desencert a l'hora de calibrar el voltatge oportú per a un determinat passatge. Convé aclarir que als llibrets originals la modalitat prevalent és la més temperada, la de la *suavitas*, mentre que els traductors tiren massa, si de cas, cap a la voluptuositat. És aquest un dels motius de l'abús del terme «plaer», que de vegades es perfila inevitablement com una solució excessiva. Vegem-ne dos exemples. En el primer, també el text italià (*Maria Stuarda*, I, 4) diu «piacer», però a la traducció el mot sona poc natural, i fins i tot pot arribar a fer riure si se li assigna un valor sàdic, és a dir, si s'aplica no al fet de rebre la carta, sinó al fet que Maria hi plorés al damunt. Hauria estat més adient, per exemple, un '¡Qué emoción!':

2. Carlos Alonso Otero, traducció castellana de *La Gioconda*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2005, p. 166. Per tal de no sobrecarregar les notes, a les dades bibliogràfiques no consignem el nom del llibretista i del compositor, sobradament coneguts de tothom. En el cas que sota un mateix títol existeixin diversos llibrets, s'ha d'entendre que fem referència al més cèlebre. El corpus de traduccions pres en consideració concerneix obres habituals del repertori.

| | |
|---|---|
| Talbo<br>Questa imago, questo foglio<br>la Stuarda a te l'invia:<br>di sua mano io gli ebbi, e pria<br>del suo pianto li bagnò. | Talbo<br>Este retrato y esta carta<br>te envía la Estuardo.<br>Los recibí de sus manos<br>y antes los bañó con sus lágrimas. |
| Leicester<br>Oh piacer! | Leicester<br>¡Qué placer![3] |

En el segon exemple —una de les darreres intervencions de Mario Cavaradossi (*Tosca*, III, 2)— el «placer» no és literal, sinó que substitueix una «gioia» molt menys sensual:

| | |
|---|---|
| Amaro sol per te m'era il morire.<br>Da te prende la vita ogni splendore,<br>all'esser mio la gioia ed il desire<br>nascon di te, come di fiamma ardore. | Sólo por ti me era amargo el morir.<br>Contigo la vida recupera todo su esplendor.<br>En mi ser el placer y el deseo nacen de ti,<br>como de la llama el ardor.[4] |

Si passem de la terminologia que defineix l'estat físic o anímic a allò que el provoca, ens haurem de centrar, sobretot, en la placidesa del moviment lent aeri o fluvial, veritable marca de registre de la tradició poètica italiana, patentada amb uns ingredients i uns mots ben específics. Alguns, com «vago» o «errore» —el «vago errore» de *Chiare fresche e dolci acque...*—, traduïts o interpretats segons el sentit d'aquestes paraules en la llengua d'arribada, desemboquen en un fals amic o en un enunciat contraproduent, portadors d'una connotativitat negativa contrària a la intencionalitat de l'original. L'«error» català o castellà suggerirà per força una dimensió moral que no sempre presenta el mot italià, susceptible d'assumir un sentit exclusivament físic (l'acció d'errar, de moure's cap aquí cap allà), com en aquests versos de Metastasio referents a una ona marina:

| | |
|---|---|
| Al mar, dov'ella nacque,<br>dove acquistò gli umori,<br>dove da' lunghi errori<br>spera di riposar.<br>(*Artaserse*, III, 1) | Al mar, on ella va néixer,<br>on ella va rebre els humors,<br>i on de tan llargs errors<br>espera reposar.[5] |

La traducció literal de «vago» —un dels termes més emblemàtics de l'italià literari— transmetrà un sentit d'indefinició que activarà connotacions molt

3. Pedro Luis Serrera, traducció castellana de *Maria Stuarda*, Madrid: Cátedra / Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, 1992, p. 52.
4. Roger Alier, traducció castellana de Tosca, Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo, 1981, p. 90.
5. Manel Forcano, traducció catalana d'*Artaserse*, Barcelona: Festival Grec / Ajuntament de Barcelona, 1998, p. 53.

diverses segons el context. Independentment, però, del grau d'acceptabilitat d'aquestes connotacions, sovint és fàcil constatar que el traductor desconeixia el significat real del terme, i de vegades s'intueix que ha actuat sobre ell l'accepció pejorativa que preval —també en italià— en la llengua moderna d'ús. Vegem-ho en un cas en què la literalitat ha estat rebutjada, però a favor d'una alternativa censurable no tant perquè subratlli la baixa intensitat de la llum de l'estrella com perquè ho faci amb un mot («débil») que no aporta cap sensació agradable:[6]

Chi dona luce al cor?... Di stella alcuna
dal cielo il vago tremolar non pende;
non raggio amico di ridente luna
alla percossa fantasia risplende...
(*Attila*, II, 6)

¿Quién alumbra el corazón?... No cuelga del cielo
el débil resplandor de ninguna estrella;
los amigables rayos de la sonriente luna
no brillan en nuestra atribulada fantasía...[6]

Altres mots habituals del quadre descriptiu amè («giacere», «discendere», «rorido», «aura», «volo») són, certament, menys perillosos. No obren la porta a falsos amics ni afavoreixen lectures esbiaixades. Aquí allò que s'ha de lamentar és que molts traductors no s'adonin de la funció d'aquests mots en la configuració —precisament— de la dinàmica hedonista i que, per tant, no els dediquin l'atenció que requeririen. Si les solucions que se'ls acudeixen comporten sacrificar la paraula a favor d'una altra, no prenen iniciatives suplementàries per a mantenir-la, o per a trobar una equivalència que en conservi l'esperit. Traduir «rorido» per «humit» o «aura» per «aire», com llegim sovint, no sempre ajuda prou a comunicar la frescor i la lleugeresa que emanen dels termes originals. El motiu temàtic del vol va molt més enllà del paper que juguen els ocells en l'entorn paisatgístic, o dels moviments d'un ball: indica la joia del temps que es passa o es va passar amb alegria («Giocammo da Flora, / e giocando quell'ore volâr»), i encara que la velocitat s'acceleri, o encara que es tenyeixi de malenconia en l'avís «Il tempo vola», no perd la capacitat de suscitar fruïció contemplativa, fins al punt que se n'amplia l'abast al moviment terrestre o marítim i a escenes no necessàriament lúdiques o plaents, talment com si tingués el poder de donar a tot tipus de circumstàncies l'efecte lenitiu del seu sentit petrarquesc. Però tampoc aquesta reiteració constant fa que el lexema o la imatge guanyin, a ulls dels traductors, una prioritat especial. La solució «quítame las penas», per al prec «m'invola agli affanni», adreçat per Maria Stuart al núvol que va cap a França (*Maria Stuarda*, II, 1),[7] es pot qualificar de correcta, però també de pobra, entre d'altres coses per la pèrdua del significat de moviment que caracteritza el verb original en la seva primera accepció.

6. Rafael Banús, traducció castellana d'*Attila*, Madrid: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela / Editorial Sopec, 1988, p. 58.
7. Pedro Luis Serrera, *op. cit.*, p. 62. Jaume Creus, en la seva versió catalana, es mostra més encertat: «allunya'm dels patiments» (*Maria Stuarda*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2003, p. 84).

Igualment interessant el cas de «languire»-«languore». Com en català o castellà, el mot pot indicar des d'un decandiment físic per malaltia o mort fins a l'esllanguiment amorós, però en realitat, en italià, el desassossec i el component malaltís tant poden agafar un protagonisme que permeti de vehicular qualsevol tipus de turment interior («l'ira in te langue / d'un giusto furor», *Don Giovanni*, I, 13) com poden ser pràcticament omesos, de manera que es doni tan sols la idea —en l'àmbit amorós— d'una sensació satisfactòria.[8] Sobre els traductors catalans i castellans pesen molt, però, els semes negatius de la paraula, cosa que porta, en aquest segon supòsit, a errors de lectura d'una certa entitat. En el següent passatge dels *Pagliacci*, l'afegitó «a la vez» convida a entendre que el traductor ha vist, erròniament, una contradicció entre «illanguidita» i «Io son piena di vita». Tornen així la por i el malestar que fins aquell moment tenallaven Nedda, por i malestar que tot seguit trobaran confirmació en la frase «¡no sé qué es lo que quiero!» i en algunes de les solucions adoptades per al vol dels ocells: «bandada» en comptes de «volo» i «cómo gritan» per a «quante strida». Tot el parèntesi uniformement hedonista del text original és, doncs, enterbolit per una sèrie d'intervencions que gairebé inocula en l'espectacle del vol un sentit de mal averany:

| | |
|---|---|
| Ma basti, orvia. | Pero basta, dejémoslo ya. |
| Son questi sogni paurosi e fole! | ¡Esto son sueños miedosos y locuras! |
| O che bel sole | ¡Qué hermoso sol |
| di mezz'agosto! Io son piena di vita | de pleno agosto! Me siento llena de vida, |
| e, tutta illanguidita | y a la vez llena de languidez |
| per arcano desìo, non so che bramo! | de un deseo desconocido; |
| *Guardando in cielo.* | ¡no sé qué es lo que quiero! |
| Oh! che volo d'augelli, e quante strida! | ¡Oh! ¡qué bandada de pájaros, y cómo gritan! |
| Che chiedon? Dove van? Chissà! | ¿Qué piden? ¿A dónde van? ¿Quién sabe?[9] |
| (*Pagliacci*, I, 2) | |

Complica la traducció de «languire», d'altra banda, el fet que esdevingués, en les diverses llengües europees, un mot paradigmàtic de la derivació decadent de l'estètica romàntica.[10] La majoria dels llibrets del repertori operístic són anteriors al decadentisme, de manera que fent una traducció literal ens arrisquem a superposar a la paraula connotacions anacròniques. Un altre cas

8. També en «struggersi» la nota dolorosa queda sovint en sordina. Una pregunta com la que hem reproduït més amunt, «D'amor ti struggi?», vol dir simplement 'estàs enamorada?'. Així es pot entendre també, certament, «¿De amor te consumes?», però no sempre 'consumirse' serà una solució innòcua, i ja en aquella traducció de *La Gioconda* va tenir un efecte perjudicial si és que va propiciar —hipòtesi plausible— el «morir de amor» subsegüent.
9. Roger Alier, traducció castellana de *Pagliacci*, Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo, 1985, p. 49.
10. Els verbs «struggere» i «illanguidire» com a *topoi* de la sensibilitat romàntica són objecte de paròdia a *La rondine* pucciniana (cfr. Franca Olivo Fusco, *Nessun maggior dolore. Le fonti poetiche nei libretti d'opera*, Foggia: Bastogi, 2008, p. 113).

molt clar d'aquesta problemàtica, més puntual però significatiu per la celebritat del número en què el localitzem, és el que planteja l'adjectiu «sincero» al brindis «Viva il vino spumeggiante...», de *Cavalleria rusticana* (escena 9). Un 'vi sincer' és, en italià, un vi que no ha estat barrejat amb cap altra substància, que no ha estat adulterat ni aigualit: «Prima di tutto, un buon fiasco di vino sincero, – disse Renzo: – e poi un boccone –. [...] – Il vino è sincero? – Come l'oro, disse l'oste.»[11] En el famós brindis s'afegeix, doncs, a «spumeggiante» i a «scintillante»[12] en la ponderació de la qualitat enològica del producte:

> Viva il vino spumeggiante
> nel bicchiere scintillante,
> come il riso dell'amante
> mite infonde il giubilo!
> Viva il vino ch'è sincero,
> che ci allieta ogni pensiero,
> e che affoga l'umor nero
> nell'ebbrezza tenera.

Ara bé, quan les versions catalanes i castellanes de *Cavalleria rusticana* empren «sincer», «sincero» —i així ho fan totes les que coneixem—,[13] podem suposar que els traductors han entès l'adjectiu correctament i que l'entendran correctament els lectors? Tot fa pensar que no. L'accepció pertinent no és recollida per la lexicografia catalana (DIEC, DCVB, Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana), i només com un arcaisme o un cultisme per la castellana (DRAE, María Moliner), la francesa (Petit Robert, TLFI) i l'anglesa (Merriam Webster), arcaisme o cultisme per al qual tan sols el Merriam Webster aporta específicament l'exemple vinícola («sincere wine»). Podem concloure, en definitiva,

11. *I Promessi Sposi*, cap. XIV i XVI. En la traducció de María de las Nieves Muñiz: «un buen frasco de vino sin bautizar [...] —¿El vino es de ley?» (*Los novios*, Madrid: Cátedra, 1985, pp. 325 i 358).
12. Més endavant apareixerà «generoso», a l'ària «Mamma, quel vino è generoso...». Verga a la peça teatral només deia «buono» (I i VI). El conte no incloïa, encara, aquesta escena.
13. En català: Fernando Sans Rivière, *Cavalleria Rusticana*, Barcelona: Empúries, 1992, p. 61; Jaume Creus, *Cavalleria rusticana*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2011, p. 153. En castellà: Anònim, *Cavalleria rusticana*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 37; María Pilar García-Buendía, *Cavalleria Rusticana. I Pagliacci*, Madrid: Melómano / Orfeo Ediciones, 1999, p. 9; Jorge Luis Wic, *Cavalleria rusticana. I pagliacci*, Madrid: Teatro Real, 2007, p. 39; Jaume Creus, *Cavalleria rusticana*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2011, p. 153. Nombroses, també, les traduccions aïllades del brindis inserides en llibres i llocs web de contingut tant operístic com enològic. Entre els segons: Mario Merlino, traducció de Roberto Iovino, Ileana Mattion, *Sinfonía gastronómica (música, eros y cocina)*, Madrid: Siruela, 2009, p. 137: o la intervenció d'un corresponsal del fòrum sobre vi que acull el lloc web *Verema.com*: <www.verema.com/foros/foro-vino/respuestas/68369-gusta-mucho-cancion-que-suena-caballeria-rusticana-pietro>.

que la traducció literal, en totes aquestes llengües,[14] és interpretada pel lector —i, majoritàriament, així l'ha interpretada el traductor— com una hipàl·lage per la qual una qualitat moral i intel·lectiva —la sinceritat— del bevedor ha estat transferida a la cosa beguda: visca el vi que ens fa ser sincers, que desvetlla en aquell qui el beu la sinceritat, virtut especialment valorada —no cal dir-ho— entre els *topoi* del subjectivisme romàntic. És una confusió, d'altra banda, representativa d'un gust força generalitzat, entroncable igualment amb les poètiques del XIX, per aplicar a l'hedonisme un cert correctiu regenerador i per sublimar-lo, per desplaçar-lo cap a esferes més psíquiques o parapsíquiques, gust al qual també seria atribuïble la tria de mots com «arrebato», «embeleso» o «éxtasis» per a «ebbrezza» o «spasmo»[15] i que potser es troba darrere un cert abús, sobretot en castellà, de «desear» i «querer».

14. En francès coneixem tres versions que tradueixen «sincère»: Yvelaine Duault, *Cavalleria rusticana. Paillasse*, París: l'Avant-Scène Opéra, n. 50, 1983, p. 60; Marie-Thérèse Paquin, *Cavalleria rusticana. I pagliacci*, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 47; Anònim, *Cavalleria rusticana. Pagliacci / Maria Callas*, Londres: EMI Classics Historical, 1997, p. 82. Més lliure la versió clàssica de Paul Milliet (1892), que en aquest vers fa: «O liqueur joyeuse et claire!» (*Cavalleria rusticana*, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock, 1990, p. 83). La versió alemanya que més circula fa una interpretació de l'adjectiu inequívocament figurada: «Hoch der Wein, in ihm ist Wahrheit!», és a dir, 'en ell hi ha la veritat' (Oscar Berggruen, *ibid.*, p. 82). Més variat el panorama anglès, cosa que també s'explica —és clar— pel gran nombre de versions que ha produït. En clau figurada, amb resultat personificador, tindríem: «Hurrah for friendly wine» (Lionel Salter, *ibid.*, p. 83); «See the honest cup so cheery!» (Willard G. Day, *Zanetto and Cavalleria Rusticana*, Nova York: F. Rullman, 1902); «Here's to the honest wine» (Burton D. Fisher, *Cavalleria Rusticana*, Coral Gables: Opera Journeys Publishing, 2002, p. 15); «Here's the friend who will not sever» (Frederic E. Weatherly, *"Cav and Pag": Historic performances*, Northallerton: Divine Art, 2005, p. 11). Solucions que, en canvi, fan més aviat suposar una interpretació correcta serien: «Long live wine, which is unadulterated» (Linda Hutcheon, Michael Hutcheon, *Bodily Charm: Living Opera*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2000, p. 285); «Here's to the wine that is pure» (Anònim, *Cavalleria rusticana. Pagliacci / Maria Callas*, *cit.*, p. 83). Poques les solucions literals: «Hail the sincere wine» (Marie-Thérèse Paquin, *op. cit.*, p. 47); «Here's to the wine that's sincere» (Mike Gibb, lloc web *The Aria Database*, <www.aria-database.com/search.php?individualAria=601>, 1997). I, finalment, un capítol a part reservaríem també aquí a les versions que, normalment perquè són rítmiques, ofereixen un perfil menys definit: «Hail! the wine that foams and bubbles!» (Nathan Haskell Dole, *Cavalleria Rusticana (Rustic Chivalry)*, Nova York: G. Schirmer, 1891, p. 122); «Hail! ah, wine so richly gleaming!» (J.C. Macy, *Rustic Chivalry (Cavalleria Rusticana)*, Boston: Oliver Ditson Company, 1891, p. 22); «Hail the wine that we all are drinking» (James N. Peterson, versió per a l'elapé de The Blazers *Drinking Songs Around the World*, Nova York: ABC Records, 1958); «Hail to wine forever flowing» (Joseph Machlis, *Cavalleria rusticana*, Van Nuys: Alfred Music Publising, 1985, p. 143); «Long live wine that flows to cheer you» (Edmund Tracey, *Cavalleria rusticana. Pagliacci*, Colchester: Chandos Records, 1999, pp. 48-49).
15. Carlos Alonso Otero, *op. cit.*, p. 163 i 191; Jordi Ribera Bergós, traducció castellana de *La Gioconda*, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003, p. 125; Anònim, traducció castellana de *Turandot*, Jerez de la Frontera: Diario de Jerez / La Arcadia-Jerez / Fundación Teatro Villamarta, 2008, p. 37 i 72; Roger Alier, traducció castellana de *Tosca*, *cit.*, p. 60; Mireia Carulla, traducció catalana de *Pagliacci*, Barcelona: L'Avenç, 1990, p. 39.

## 2. Fisicitat

Que la desviació de l'hedonisme coincideixi sovint amb una substitució de sentit físic per sentit moral, intel·lectual o espiritual no ens ha d'impedir de constatar, però, que aquest segon fenomen, de fet, es dóna en tota mena de temàtiques. Per començar, tenim falsos amics com «sorgere», «vacillare», «affanno» que mantenen en italià un primer sentit físic ja inactiu en altres llengües romàniques, cosa de la qual els traductors no sempre estan al corrent. En segon lloc, tant les lectures com les solucions apressades, és a dir, tant si es produeix un error de comprensió com si —per entendre'ns— es tira pel dret, acostumen a comportar molt més habitualment pèrdua que no pas guany de fisicitat: «Mi fai ribrezzo!» > «¡Te desprecio!»;[16] «vo' che tutto / spiri d'intorno a noi gioia, letizia / e amore» > «quiero que hoy todo a nuestro alrededor sea alegría, felicidad y amor».[17] No sempre es fa prou per reproduir els trops, que alguns traductors consideren prescindibles fins i tot quan acompleixen un paper important en la consecució dels efectes estilístics propis d'un gènere, com ara de l'humorisme en l'òpera bufa: «Eseguite trottando il cenno mio» > «Executa ràpidament la meua indicació»,[18] «Executeu de seguida les meves ordres».[19] Quan convé suprimir paraules, les víctimes habituals són els locatius, es tracti de deíctics adverbials («colà», «qua», «quaggiù», «lassù», «lungi») o fins i tot de sintagmes preposicionals sencers, de vegades sacrificats simplement pels talls que imposa la paginació o la subtitulació. I l'actuació, en general, dels correctors i dels subtituladors també acostuma, en efecte, a apuntar cap a la immaterialitat: «La brezza della sera / balsami stende sulle doglie umane» > «La brisa del atardecer / alivia el dolor humano».[20]

L'ampliació de l'abast de la nostra anàlisi de l'hedonisme a la fisicitat problematitza, però, el punt de vista que hem adoptat fins ara, i que ha estat bàsicament de reprovació. Dit d'una altra manera: seria tendenciós limitar les mostres il·lustratives a imperfeccions o negligències, perquè sovint el pas de l'esfera física a l'esfera psíquica, espiritual o sentimental no solament no és criticable, sinó que es revela necessari si es busca una recepció correcta i immediata dels enunciats. Procedirem tot seguit, doncs, a dibuixar una casuística alternativa en què el canvi introduït pels traductors sigui, si més no, justificable. Cal dir, primer de tot, que totes les llengües que aquí ens ocupen —tant la llengua origen, és a dir, l'italià, com les llengües meta— en les fases més recents de la seva història han desenvolupat una inclinació al lèxic abstracte molt

16. Anònim, traducció castellana de *La Gioconda*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 25.
17. Anònim, traducció castellana de *La gazza ladra*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 26.
18. Empar Jiménez, traducció catalana de *La Cenerentola*, València: Generalitat Valenciana, 1992, p. 93.
19. Jaume Creus, traducció catalana de *La Cenerentola*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007, p. 107.
20. Jorge Luis Wic, Richard Fairhead i Paola Simonetti, subtitulació en castellà de *La Bohème*, producció del Metropolitan Opera House de l'any 1977 en format DVD (Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 2005, quadre III).

superior a la que presentaven en fases anteriors. Certament, «trafitto» és molt més plàstic que «ferit», «assassinat» o «turmentat», i «accenti» ho és més que no pas «paraules», però si volem una solució vàlida i sintètica no tindrem, en molts contexts, gaires opcions al marge d'aquestes.[21] En segon lloc, a les restriccions lèxiques cal afegir les sintàctiques. Quan Leicester mira d'animar Maria dient-li que el cor de la seva cosina és compassiu, ella contesta: «Non per chi le adombra il trono!» (*Maria Stuarda*, II, 2). Podríem fer servir la perífrasi 'fer ombra', però no pas amb el complement directe «il trono»; per tant, o bé eliminem el complement directe ('No per a qui li vol fer ombra'), o bé renunciem a la perífrasi i —gairebé per força— a la fisicitat: «¡No para quien amenaza su trono!».[22] En tercer lloc, la gran distància que en la dicció i en la discursivitat ens separa de la llengua antiga fa que el traductor ja adopti, des del començament i fins al final, una actitud més interpretativa i que faci lectures més contextualitzadores, cosa que sovint implica substituir un gest o una acció per la intenció amb la qual es duu a terme: «*Laura s'avvicina alla Cieca e prende il rosario*» > «*y acepta el rosario*»; «*Entra Gioconda e s'appiatta in fondo*» > «*y se esconde al fondo*».[23] En quart lloc, mantenir la literalitat física pot conduir a una inadequació de registre. En funció del to general que s'ha donat a la traducció, pot ser que, quan arriba l'hora de dir que Mimì «è spirata», «ha expirat» soni massa culte, o —al contrari— que convingui allunyar-se de l'original per tal de no resultar xarons: «Ecco la pace / che da noi regnerà e l'amnestia / qua ben presto si vedrà» > «La paz reinará entre nosotros, y la amnistía bien pronto será proclamada».[24] I, en cinquè lloc, no es pot afirmar que la reproducció de les figures retòriques sigui sempre una estratègia aconsellable. Els mots físics formen part, molt sovint, d'una metàfora, una al·legoria, una metonímia, una personificació que en aquells temps estava codificada i després va deixar d'estar-ho, que ja no té raó de ser si es perd la rima o que, simplement, un cop traduïda, queda extravagant, fins i tot lletja, o és poc entenedora, motius de pes —doncs— per a esquivar-la: «Così alla misera ch'è un dì caduta, / di più risorgere speranza è muta!» > «para la infeliz que un día cayó / no existe esperanza de regenerarse»;[25] «– O mutate linguaggio, o vado via. / – Ma che? Il parlar d'amore / è forse una stoccata?» > «¿Hablar de amor es acaso algo malo?»;[26] «Addio cervello» > «Adiós, cordura».[27]

21. «A tutti barbara / non si mostrò la sorte, / se in campo il duce impavido / cadde trafitto a morte» (*Aida*, II, 1); «Sempre trafitto / dalla sua gotta» (*La gazza ladra*, I, 5); «E non ottenne / mai d'amor lusinghe, accenti / da Luisa?» (*Luisa Miller*, II, 6).
22. Pedro Luis Serrera, *op. cit.*, p. 66.
23. Carlos Alonso Otero, *op. cit.*, p. 149 i 173. També fan «se esconde» Jordi Ribera Bergós, *op. cit.*, p. 145, i un traductor probablement argentí molt anterior: Anònim, traducció castellana de *La Gioconda*, Buenos Aires: Imprenta Roma de Juan Carbone, 1889, p. 24.
24. Anònim, traducció castellana de *La gazza ladra*, *cit.*, p. 65.
25. Anònim, traducció castellana de *La traviata*, Jerez de la Frontera: Diario de Jerez / La Arcadia-Jerez / Fundación Teatro Villamarta, 2010, p. 52.
26. Anònim, traducció castellana de *La Cenerentola*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 53.
27. *Ibid.*, p. 64.

A l'elevat índex de figuració que exigia el prestigi de l'elaboració retòrica, excessiu per al nostre gust actual, i a la llibertat combinatòria que en l'elaboració de la frase es concedien els escriptors, s'hi afegien fenòmens més pròpiament perceptius, sobretot en l'ús de la metonímia. D'una banda, l'esguard tendia a focalitzar-se en l'objecte més material i més concret del camp de visió. Vegem aquesta frase en què Cecil aconsella a Elisabet que faci executar Maria: «Ah! Dona alla scure quel capo che desta / fatali timori, discordia funesta, / finanche fra' ceppi, col foco d'amor!» (*Maria Stuarda*, I, 2). Pedro Luis Serrera escriu: «Entrega al verdugo esta mujer que / con el fuego del amor despierta / fatales temores y discordias funestas, / aun en su prisión.»[28] Per a «fra' ceppi» hauria pogut fer —canviant d'objecte— 'entre rejas', però per a «scure» o traduïa —com tradueix— «verdugo», o com a molt «patíbulo», però és ben clar que 'hacha' o 'cuchilla' haurien obligat el lector a aturar-se a rumiar, i el fet que fos el 'cap' el que desvetllés pors i discòrdies amb el foc de l'amor tampoc no hauria sonat gaire natural. En un espai textual tan breu es concentraven, en definitiva, tres zooms seguits que difícilment es podien importar, sobretot si la versió seguia —com aquesta que citem— una estratègia marcadament domesticadora. D'altra banda, la literatura italiana medieval havia treballat intensament en la simptomatologia amorosa, i de resultes d'això els escriptors posteriors, per a dir un estat anímic, sovint preferien dir el senyal exterior amb el qual es manifestava. Alguns d'aquests senyals s'havien de desxifrar a partir del context; altres ja s'associaven per antonomàsia a un sentiment determinat i l'incorporaven en el significat de la paraula com una segona o tercera accepció. El traductor, per tal de garantir la intel·ligibilitat o l'espontaneïtat de la solució, sovint no té altra sortida que consignar el sentiment: «Il tuo nefando / livor m'è noto» > «Conozco / tu nefasta envidia», «Tu nefasto odio / me es conocido»;[29] «Ci son io, non palpitar» > «Ja hi sóc jo, no temis».[30]

No falten tampoc arguments per a allargar aquesta perspectiva exculpatòria a la terminologia relacionada amb l'hedonisme. Al brindis de *Cavalleria rusticana* quants italians entenen avui dia correctament l'adjectiu «sincero»? Si molts italians entenen el mateix que molts estrangers davant la traducció literal, cal que intervinguem per tal de fer arribar el sentit enològic? Estem segurs que Menasci i Targioni-Tozzetti no van voler superposar tots dos sentits? Qui gosaria negar, més enllà de consideracions sobre el matís semàntic, l'eficàcia d'«embeleso», «arrebato», «éxtasis» com a substituts d'«ebbrezza» o «spasmo»? Retraurem als traductors que descoloreixin una mica ressons d'hedonisme o de *carpe diem* intercalats fora de temps? O que rebaixin el voltatge de la fórmula quan sona exagerada? Criticarem que, a la *Tosca*, quan el sagristà anuncia exultant

28. *Op. cit.*, p. 49.
29. Juan Carlos Gentile Vitale, traducció castellana d'*Otello*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1989, p. 29; Anònim, traducció castellana del mateix llibret, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 48.
30. Jaume Creus, traducció catalana de *L'arbore di Diana*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2009, p. 134.

una derrota de Napoleó amb els mots «Sommo giubilo, Eccellenza!...» (I, 7), la solució literal d'Alier («¡Un gran júbilo, Excelencia!»)[31] fos corregida pels responsables d'Orbis-Fabbri a favor de «¡Buenas noticias, Excelencia!»?[32] Val de debò la pena esforçar-se a recollir la carregosa sobreexplotació del terme «volo», «volare» en obres com *La Cenerentola*? Aturem-nos de nou en aquest darrer punt. L'alta credibilitat estètica que rep aquest mot en la poesia italiana i les extensions de significat que això determina no es registren, en la mateixa proporció, en les altres literatures; per tant, és ben lògic que els traductors no sempre l'utilitzin. Ben lògic, per exemple, quan «volare» vol dir 'anar de pressa': «Andiamo, andiamo a tavola, / si voli a giubilar» > «Correm tots a gaudir-ne!»;[33] «A questo sen volate; / figlia, sorella, amica, / tutto trovate in me» > «Venid a mis brazos».[34] O quan el famós clixé «il tempo vola» (o «fugge») és banalitzat i serveix tan sols per a exhortar l'interlocutor a afanyar-se, per a dir que es fa tard. O encara quan s'ha de traduir el derivat «involare»,[35] no del tot mancat dels atributs estètics del primitiu, però per al qual, més adient que 'robar' o 'prendre', només sembla que es pugui proposar 'endur-se', i no en tots els contexts.

Pel que fa a «vago»: es pot fer cap altra cosa que no sigui detectar el fals amic i traduir «bell», «bonic»? Hem observat que alguns traductors castellans opten per «lindo» («lindo abril»;[36] «¡Si pudiera atrapar [...] cierta lindísima mariposa!»)[37] o per «encantador» («Encantador milagro»),[38] mots que en efecte evoquen una certa mobilitat de formes o de pensament, encara més perceptible si s'arribés (allà on ho permetés l'enunciat: «Ecco una mascherata / di vaghe danzatrici»)[39] fins a 'gràcil'; però, com en el cas d'«involare», d'una banda, aquestes solucions no deixen de ser aproximatives i, de l'altra, no sempre aporten més propietat i naturalitat que les opcions banalitzadores. Al capdavall, s'ha d'admetre que l'adjectiu «vago» és, en bona mesura, intraduïble, com ho és un altre ingredient lèxic de la quarta estança de *Chiare fresche e dolci acque...*, el verb «discendere»: «Da' be' rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo». Intraduïble no pas aquí, certament, però sí en

31. Roger Alier, traducció castellana de *Tosca, cit.*, p. 51.
32. Anònim, traducció castellana de *Tosca*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 41. La traducció que s'edita aquí és la d'Alier, però ha estat sotmesa a revisió.
33. Jaume Creus, traducció catalana de *La Cenerentola*, *cit.*, p. 118.
34. Jorge Luis Wic, traducció castellana de *La Cenerentola*, Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007, p. 143.
35. Sobre la freqüència d'ús d'aquest verb en la llibretística facilita algunes dades Valeria Gaffuri, «Felice Romani librettista per Bellini», en Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milà: FrancoAngeli, 2010, pp. 103-104.
36. Anònim, traducció castellana de *Mefistofele*, Madrid: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela / Editorial Sopec, 1987, p. 51.
37. Jordi Ribera Bergós, *op. cit.*, p. 85.
38. Salvador Rebés, traducció castellana d'*Otello*, Madrid: Melómano / Orfeo Ediciones, s.d., pp. 31-32.
39. *La Gioconda*, III, 6.

usos figurats que van originar-se a partir de la funció que se li atorgava aquí en la cinètica de la *suavitas* hedonista. El dèficit en aquests usos per part d'altres llengües en les quals al moviment del descens no se li ha reservat un radi d'acció tan ampli ens obliga a conformar-nos amb uns empobridors 'penetrar', 'entrar', 'arribar': «Oh! come dolci scendono / le sue lusinghe al core... / tu sol comandi, amor!...»; «Quanto caro è quel sorriso: / scende all'alma e fa sperar»; «Di quella voce il suono / ignoto al cor non scende».[40]

No cal dir que l'estudi del seguit de mostres que acabem d'oferir ens situa al bell mig d'alguns dels problemes més coents que ha d'afrontar qualsevol traductor. Quan el text que traduïm no té una qualitat òptima, n'hem de reproduir rigorosament les tares o ens podem sentir autoritzats a dissimular-les per tal d'obtenir un producte estètic més acceptable per als nostres lectors? I —sobretot—, quan el text no pertany a la nostra època, quin llenguatge hem d'utilitzar? Per a aquesta segona pregunta es pot dir que existeix, entre els professionals del ram, una posició força consensuada. Ens la resumeix Gabriel López Guix en les reflexions que va esbossar sobre la seva traducció de Montaigne:

> Cuando Tusquets me propuso traducir esta antología de los *Ensayos*, la editorial no tenía muy claro el tipo de traducción que deseaba. Lo primero que hice fue plantearles las diferentes opciones y dejar claro que sólo podría hacerme cargo del trabajo en determinadas condiciones, es decir, en el caso de que desearan una versión moderna de los *Ensayos*. Afortunadamente —afortunadamente para mí—, la editorial estuvo de acuerdo con el enfoque.[41]

L'adopció d'una variant antiga de la llengua d'arribada és considerada, com diu el mateix López Guix, un exercici erudit, i en general es descarta perquè el traductor rarament té les competències necessàries per a dur a bon port aquesta operació, perquè l'operació en si mateixa és artificiosa i perquè fa més difícil la lectura, dificultat que no tenia el lector de l'època en què es va escriure l'obra.[42] Observacions —totes— irrefutables, però que no acaben de contestar del tot la pregunta, fonamentalment pel fet que el grau de modernització pot ser molt variable. Es pot tendir a mantenir lèxic i/o sintaxi literals per poc que el context, els instruments lexicogràfics de la llengua d'arribada o el comú substrat llatí en facilitin el significat o —ben al contrari—, es pot optar per radicals reformulacions que s'acostin al llindar de l'adaptació, llindar que per força hauríem de passar si de debò volguéssim elaborar un producte plenament modern, que esborrés qualsevol traça de l'estil i de la dicció de l'època. No és fàcil, d'altra banda, distingir entre estil de l'època i estil de l'autor: de fet, voler respectar el segon sense respectar el primer és igualment inviable. A més, pel

40. *La Bohème*, I; *La Cenerentola*, I, 4, i I, 14.
41. Gabriel López Guix, «Los *Ensayos* de Montaige: ensayo de traducción», en Montserrat Bacardí (ed.), *II Congrés internacional sobre traducció. Abril 1994. Actes*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 580.
42. *Ibid.*, pp. 578-582.

que fa a la primera de les dues preguntes que ens fèiem, si naturalitzem les solucions gairebé inevitablement corregirem molts dels usos lingüístics que ja poguessin sonar forçats en la llengua de partida, usos que —dit sigui de passada— el nostre coneixement limitat d'aquella llengua sovint no ens permet de dilucidar. Toca concloure, en definitiva, que l'operació serà necessàriament insatisfactòria: hem de rebutjar la traducció arqueològica però la modernització impedeix, per si mateixa, una fidelitat a la idiosincràsia literària del text original equiparable a la que aconseguiríem si traduíssim un text del nostre temps. Conclusió, però, massa òbvia perquè ens convingui insistir-hi. Important és, en canvi, subratllar la gradació de les opcions possibles. Vegem la següent frase: «Un infame, un crudele / al Gran Consiglio il tuo nome svelò... / Rompi gli indugi, fa' forza di vele, / il ciel ancora salvare ti può!» (*La Gioconda*, II, 8). La solució modernitzadora per a «Rompi gli indugi» és ben clara: «No lo dudes más»,[43] «¡No te demores más!».[44] La metàfora italiana és lexicalitzada, i això, per tant, també ens pot induir a desestimar-la. Ara bé, algú podria replicar que els traductors tenien a disposició metàfores lexicalitzades: haurien pogut dir 'Despeja tus dudas'. Un altre exemple tret de la mateixa òpera: «La barca s'avvicina... i miei compagni / vi condurran prima dell'alba al lido / dei Tre Porti, e lesti / verso Aquileia drizzerete il volo, / e di là poco lunge il sol d'Illiria / vi splenderà liberamente in viso» (IV, 4). Per a «drizzerete il volo», si volem excloure qualsevol reacció de desconcert, triarem —per exemple— 'pondréis rumbo';[45] si concedim importància a l'ús de la metàfora o a la reiteració de la imatge del vol al llarg del llibret, escriurem «emprenderéis el vuelo».[46] O solució forçada o renúncia a les imatges originals: certament, sovint el dilema es planteja en aquests termes, però el forçament pot ser més o menys acusat, i «emprenderéis el vuelo» —tot i que precisament com a imatge aquí desentona—[47] no provoca un dany excessiu. 'Despeja tus dudas', respecte a «No lo dudes más», tampoc no resulta excessivament estrafolari, per bé que eleva el registre, i per tant només serà acceptable si la resta de la intervenció i les intervencions dels altres personatges exhibeixen una certa pompositat. No diem que siguin solucions millors: sempre serà defensable, com afirma López Guix, sacrificar «la historicidad lingüística con el fin de conseguir que el lector moderno se sienta en casa con la obra que tiene en sus manos».[48] Ara bé, en el conflicte

43. Carlos Alonso Otero, *op. cit.*, p. 170; Anònim, traducció castellana de *La Gioconda*, Barcelona: Orbis-Fabbri, 1996, p. 53.
44. Jordi Ribera Bergós, *op. cit.*, p. 137.
45. D'aquest tenor la solució de Ribera Bergós: «dirigid vuestro viaje» (*ibid.*, p. 172), i la del traductor anònim d'Orbis-Fabbri: «iréis» (*op. cit.*, p. 74).
46. Carlos Alonso Otero, *op. cit.*, p. 189.
47. En realitat, el text original no aplicava aquest predicat a la navegació en vaixell: «dei Tre Porti... ed appena giunti a terra / domanderete due corsieri, e lesti. / Verso Aquileia drizzerete il volo». Però és habitual que aquests versos es transcriguin en la versió escapçada. L'edició crítica del llibret és en curs de publicació, a cura de Giordano Ferrari, a la col·lecció «Musica e Letteratura» (Pisa: Edizioni Plus).
48. Gabriel López Guix, *op. cit.*, p. 581.

que necessàriament s'estableix entre el requisit de la llegibilitat fluïda i el de la reproducció fidel de l'estil d'un país, d'un temps i d'un autor també es pot contemplar una altra estratègia: la que, deixant passar efectes d'estranyament lleu que puguin propiciar determinats contexts o implementant aquest efecte al conjunt de la traducció al redós d'un registre una mica més alt, escatimin unes quantes engrunes al primer requisit per a satisfer una mica més el segon.

Que el conflicte s'estableixi necessàriament no vol dir, d'altra banda, que s'estableixi en tots els punts del llibre. Preservar la imatgeria i la fisicitat no exigeix sempre un forçament antinatural. Reprenem la frase «*Entra Gioconda e s'appiatta in fondo*» que hem transcrit més amunt. El verb 'se agazapa', per exemple, hauria transmès igualment el sentit de «se esconde», s'hauria ajustat més bé al terme italià i no hauria desvetllat sospites d'inadequació pel que fa al registre. Per què, doncs, «se esconde»? En part, ja ho hem dit, perquè l'adopció de solucions més abstractes, un cop activada, es tendeix a aplicar tant allà on es fa imprescindible com allà on no és necessària. I, en part, perquè segurament a tots és més fàcil que se'ns acudeixi «se esconde» que no pas 'se agazapa'. Respondre a una metàfora amb una metàfora i a una imatge física amb una imatge física requereix sovint un esforç suplementari, esforç que molts traductors no fan, i no pas tots per desídia, sinó —en molts casos— pel concepte força subsidiari que es té de la traducció operística, concebuda i realitzada sobretot per a fer intel·ligible el contingut dels diàlegs, cosa que inevitablement afavoreix la tasca naturalitzadora en detriment de la tasca retòrica; però també perquè, en l'atenció que el traductor dedica als instruments retòrics, no encerta el diagnòstic sobre la importància dels instruments concrets que estem analitzant aquí. Ribera Bergós i Alonso Otero demostren esforç i capacitat; sens dubte tenien prou recursos lèxics per a trobar 'agazaparse', i no es troben ni de lluny entre els traductors més insensibles a la retòrica, però no sembla que en la retòrica del llibret de Boito tal com ells la llegien la fisicitat i determinades declinacions de l'hedonisme hi ocupessin un lloc preeminent. No es pot dir, tampoc, que els escrits dels especialistes els ajudessin gaire: els estudis dels llibrets privilegien, ja des del volum clàssic de Patrick Smith,[49] les tipologies i els mecanismes dramatúrgics, buscant sobretot —més que més en un Boito—[50] les innovacions, i quan agafen una orientació lingüística, s'aturen normalment en el buidatge taxonòmic d'arcaismes. Els deutes amb l'stilnovisme, el petrarquisme i l'Arcàdia; la configuració, conjuntament amb la poesia no operística, d'una tradició genuïna i plurisecular són coses sabudes, però sobre les quals s'acostuma a passar de puntetes. Quins són els trets estilístics que més defineixen el país, el temps i l'autor i que —per tant— cal prioritzar pot ser també, doncs, una qüestió controvertida. Diríem, però, que, precisament perquè for-

49. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, Londres: Victor Gollancz, 1971[2] [1970].
50. Per citar una de les últimes contribucions, recordarem aquí Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venècia: Marsilio, 2010.

men part del teixit més estereotipat de la llibretística, la fisicitat i l'hedonisme s'hi han de comptar. Seria bo, si més no, que els traductors fossin conscients del paper d'aquests dos components i que prenguessin una decisió meditada sobre com tractar-los. Reproduir-los del tot serà impossible, però es pot tenir una cura específica de no renunciar-hi, d'assegurar-los un índex de presència, uns nivells d'intensitat i una articulació retòrica que il·lustrin mínimament la funció que exerceixen dins l'estil del text original. Això implicarà, primer de tot, és clar, evitar errors interpretatius fruit de negligència lectora o d'una cultura lingüisticoliterària deficient, però també mesurar amb precisió la modalitat hedonista i no suprimir fisicitat si no és estrictament indispensable, buscant compensacions a les renúncies en altres punts del text i donant preferència, abans de recórrer a un terme abstracte, a solucions físiques d'un camp semàntic diferent del del terme original. No fer «obcecat» si es pot fer 'encegat' en una frase com «tanto il delirio / accecato m'aveva» i, si 'fosca' no és prou aclaridor o sona equívoc en «Seria è la cosa, e scura!», dir que la cosa és 'lletja' o 'té mala pinta', més que no pas allunyar-se fins a «és una tragèdia!».[51] Detalls sense importància, si ens els mirem un a un, però rellevants, si els sumem tots, atès que allò que defineix una poètica no deixa de ser la reiteració d'unes constants.

51. Mireia Carulla, *op. cit.*, pp. 69 i 71.